

Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. Manchmal ist er monatelang nicht zu sehen; da ist er wohl in andere Häuser übersiedelt; doch kehrt er dann unweigerlich wieder in unser Haus zurück. Manchmal, wenn man aus der Tür tritt und er lehnt gerade unten am Treppengeländer, hat man Lust, ihn anzusprechen. Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn - schon seine Winzigkeit verführt dazu - wie ein Kind. "Wie heißt du denn?" fragt man ihn. "Odradek", sagt er. "Und wo wohnst du?" "Unbestimmter Wohnsitz", sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallen Blättern. (IV/129-30)

Odradek ist also nicht einmal auf das Haus festzulegen, und wenn er sich doch im Hause aufhält, dann wählt er dafür die Bereiche, die für einen Aufenthalt nicht vorgesehen sind (Dachboden, Treppenhaus, Gänge, Flur), und seine verweigernde Antwort auf die Aufforderung, sich im Raum zu situieren, sich somit durch eine bestimmte Position identifizierbar zu machen, wird von einem Lachen begleitet, das noch nicht einmal als Lachen sich affiziert. Odradek verkörpert so im Werk Kafkas die maximale Indifferenz gegenüber dem räumlichen Ordnungsanspruch, der als Erzählinstanz des Textes sicher nicht zufällig als *Hausvater* bezeichnet wird.²⁶³ Odradek ist aber eben aufgrund dieser Indifferenz auch die Verkörperung maximaler Subversion gegenüber dieser Raumordnung, eben deshalb Gegenstand der Sorge des Haus-Vaters: "... die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche." (IV/130)

Odradek, der in Kafkas Werk vielleicht gar *ein* verborgenes Zentrum darstellt, insofern er ein beträchtliches utopisches Potential in sich vereinigt, ist neben anderem auch völlig dem Diktat räumlichen Ordnungsanspruches, räumlicher Identifikation und Verifikation entzogen - eben darum mag dieses Wesen Odradek auch alles mögliche sein: nur ein Mensch ist es sicher nicht, denn ein solches Glück, enthoben der Zwänge von Zeit- und Raumordnungen, kann für Kafka Menschenschicksal nicht sein.

²⁶³ Interessante Bemerkungen zu der Frage, inwieweit die 'Sorge' des Hausvaters mit Kafkas Igenem Anliegen gleichzusetzen sein könnte, enthält der Aufsatz von HÖLLERER; dort ist übrigens nicht die zentrale Rolle der Raumkategorie in diesem Zusammenhang erkannt: "... so baut die Art der ... landschilderung (...) eine Figur im Raum auf, wie ja das ganze Treppenhaus mit Kafkas ... Mitteln als Raum der äußeren Welt entsteht in Beziehung zur inneren Räumlichkeit." (HÖLLERER 129-130)

5. Schluß

5.1. Dies zumindest also kann als Ergebnis der vorstehenden Studien zu Texten von Stifter und Kafka festgehalten werden: für beide Autoren sind räumliche Modelle zentrale Ordnungsmuster der hier analysierten Texte, bei beiden wird 'Wirklichkeit' als 'Raum' konzipiert und konstituiert. Hierbei gelingt es Stifter, solche räumlichen Modelle als ordnungstiftende Strukturen zu etablieren, die zudem den Figuren über die Situierung in einer solchen Struktur Identifikation ermöglichen, deren Diktat jedoch umgekehrt eine so definierte Identität und Einheit von 'Welt' außerhalb solcher Modelle in eine furchterregende Disparität zersplittern läßt, eine extreme Dialektik von versichernder Geschlossenheit und "ungeheurer", schrecklicher Offenheit, wie sie sich radikal in den Katastrophenvisionen des Werkes manifestiert - und eben auch in deren Komplement, den starren Ordnungsobsessionen vor allem des Spätwerkes. Diese räumlichen Ordnungskonzepte können derart verfestigt und konsequent konstruiert sein, daß sie den Bereich des Topologischen zuzeiten gar in Richtung projektiv angelegter Raumgefüge²⁶⁴ verlassen.

Im Gegensatz dazu ist bei Kafka der einzige Bereich, in dem eine relative Stabilität räumlicher Modelle überhaupt vorstellbar wird, eben der topologische Bereich der durch ein-fache Oppositionen strukturierten Grundrastr; deren Kombination zu komplexen Modellen schlägt regelmäßig fehl, macht man Widerspruchsfreiheit und Homogenität zum Kriterium für die Konsistenz dieser Modelle. Welt als 'Raum' ist im Schreiben Kafkas nicht mehr ordnungshaft erfahrbare, obwohl eine impulsive Suche nach solchen Ordnungsmodellen immer noch durchgängig spürbar ist: programmatisch ist so gesehen die Figur des Landvermessers K. gestaltet.

Doch ist im Werk Kafkas ein zweiter, transzendierender Impuls als Ou-Topia, Nicht-Raum im Wortsinne wirksam, der allerdings zur wirklichen Entfaltung nicht kommen kann. Diese Hoffnung zielt auf eine mögliche Freiheit jenseits räumlicher Differenzierung in einem Zustand des Ineinander-Übergehens, der bei oberflächlicher Betrachtung eben dem Zustand vor der Etablierung des räumlichen Prinzips der 'différance', der Natur, den "Wäldern" Kafkas gleicht, der jedoch den Durchgang durch konsequent radikalisierte Oppositionen und Differenzen, das Durchmessen der in Kleists Schrift *Über das Marionettentheater* thematisierten Unendlichkeit zur Voraussetzung hat. Daher findet dieses 'Prinzip Hoffnung' in Kafkas Werk seinen klarsten Ausdruck in der Denkfigur der radikalisierten Basisoppositionen von /Innen/ vs. /Außen/ und /Oben/ vs. /Unten/, die auf der Grundlage extremer Abgegrenztheit zum 'Kippen' gebracht werden, wobei eben die nun überscharf gezogene Grenze den Umschlagpunkt sowohl markiert als auch diesen Vorgang paradoxerweise überhaupt erst ermöglicht.

²⁶⁴ Im Sinne der in der ... Zuhilfenahme der ... von CAR NAP entwickelten ...

Da es vor allem diese punktuell sich manifestierende Utopie einer Transzendierung des Räumlichen ist, die Kafkas Schreiben von der extremen Ordnungsobsession Stifters absetzt, ist jenem auch ebenso punktuell eine positiv- 'utopische' Einschätzung der Musik möglich, wie dies in *Die Verwandlung* anklang. Innerhalb der als grundlegend erkannten Antinomie von Musik und Raum können die Gewichtungen bei Kafka immerhin variieren, während die Musik bei Stifter als den Modus räumlicher Modellbildung, der Ordnungskonstitution bedrohendes Prinzip klar negativ besetzt war. Dies ist immerhin auch bei Kafka letztlich die Regel, insofern er zur räumlichen Konzeption von 'Welt' keine Alternative hat und seine "Wirklichkeit des aufgelösten Raumes, der nichtsdestoweniger Raum bleibt" (BROCH) den Einbruch des Anderen, der Zeit in Form des akustischen Modus von Musik und Geräusch nicht verträgt.

Die Untersuchungen zu Stifter und Kafka haben also zusätzlich zu den jeweils spezifischen modellkonstitutiven Raumfiguren und deren Funktion eine wesentliche, wenn auch nicht völlig neue Korrektur der LESSINGschen Dihäresen erbracht. TODOROV hatte schon auf die hier anzuführende Kritik MENDELSSOHNs an LESSINGs These hingewiesen:

Die Folge in der Zeit - die Linearität, wie später Saussure sagen wird - ist nach Mendelssohn nicht konstitutiv für die sprachlichen Zeichen; deswegen schlägt er Lessing vor, die Musik an die Stelle der Poesie zu setzen [...] denn die Musik wird tatsächlich aus aufeinanderfolgenden Zeichen komponiert. (TODOROV 15)

Daß die Antinomie von in der Musik sich manifestierender Zeitlichkeit und in 'Text' präsenter Räumlichkeit nicht nur, wie von MENDELSSOHN intendiert, auf der Ebene der Signifikantenstruktur, sondern ebenso stark auf der Inhaltsseite des literarischen Zeichens zum Tragen kommt, dürfte als ein weiteres Ergebnis dieser Untersuchungen festzuhalten sein.

... la seule chose silre qui fult en moi (si naive ffit-elle): La resistance eperdue à tout système reducteur. Car chaque fois qu'y ayant un peu recouru, je sentais un langage consister, et de la sone glisser à la reduction et à la reprimande, je le quittais doucement et je cherchais ailleurs: je me mettais à parler autrement. (BARTHES 1981, 21)

5.2. Der Versuch, die Werke Stifters und Kafkas konsequent als durch zentral wirksame räumliche Modelle strukturiert zu lesen, ergibt somit durchaus einen Gewinn für die Interpretation, erlaubt es, die Werke auf einer wesentlichen Ebene konsistent zu entfalten, ohne ihre innere Kohärenz zu verletzen. Ein vergleichbares Vorgehen dürfte auch bei anderen Autoren fruchtbar sein, wenn auch die Kategorien, wie schon im Vergleich von Stifter und Kafka deutlich wird, jeweils spezifischen Modifikationen zu unterwerfen sind.

Unternehmen allerdings wurde dieser Versuch im Sinne der diesem letzten Abschnitt vorangestellten Äußerung von BARTHES: unter anderem als Reaktion auf eine einseitige, reduktive, den Blick falsch einengende Bevorzugung der Kategorie 'Zeit' nicht nur im Diskurs der Literaturtheorie. Hierbei wäre das einfache Postulieren der Räumlichkeit als eines unter vielen möglichen Lesemodellen²⁶⁵ oder einfach nur im Namen eines Beliebigkeiten aller Art legitimierenden Methodenpluralismus nicht ausreichend gewesen. Um eine tatsächliche De-Konstruktion der Opposition von Raum und Zeit in der Literatur beginnen zu können, war es vielmehr notwendig, eine radikale Akzentuierung der für diese Opposition konstitutiven Differenz vorzunehmen, wie dies DERRIDA einmal im Sinne eines Arbeitsprogramms formuliert hat:

J'insiste beaucoup et sans cesse sur la necessite de cette phase de renversement qu'on a peut-etre trop vite cherche à discrediter. Faire droit à cette necessite, c'est reconnaitre que, dans une opposition philosophique classique, nous n'avons pas affaire à la coexistence pacifique d'un vis-a-vis, mais à une hierarchie violente. Un des deux termes commande l'autre (axiologiquement, logiquement etc.), occupe la hauteur. De-construire l'opposition, c'est d'abord, à un moment donné, renverser la hierarchie. Negliger cette phase de renversement, c'est oublier la structure conflictuelle et subordonnante de l'opposition. C'est donc passer trop vite, sans garder aucune prise sur l'opposition anterieure, à une neutralisation qui, pratiquement, laisserait le champ anterieur en l'etat, se priverait de tout moyen d'y intervenir effectivement. (DERRIDA 1972, 56-57)

²⁶⁵ Dies versuchen etwa BEZZEL und KRISTEVA an den beiden folgenden Stellen: "Die Naturzeichen bilden in ihrer Gesamtheit innerhalb je eines Werkes ein modellhaftes Koordinatensystem, einen Aspekt des Grundrisses dieses epischen Werkes. Oder unter dem Bild von n Dimensionen: sie bilden eine dieser Dimensionen, deren simultane Präsenz (vom Leser rezeptiv-cognitiv wiederholbar hergestell) das n-dimensionale epische Gebilde ausmachen." (BEZZEL 72-73) "Rien ne justifie la tentative de concevoir l'ontologie des praxies comme une serie continue, recuperable par un seul et même mode de fonctionnement. Il est possible d'introduire plusieurs modes, plusieurs modes de pensée, irrédicibles les uns par rapport aux autres, dans une même œuvre, donc une serie de modalités d'écriture." (KRISTEVA 505)

Geleistet sein soll mit der vorliegenden Arbeit das hier angesprochene notwendige "renversement" der Hierarchie Zeit-Raum, und zwar unter Einführung der 'starken' These von der dominanten modellbildenden Funktion des Raumes und der relativen Irrelevanz der Zeitlichkeit. Daß es nicht angeht, mit der Überwindung der noch von Newton geprägten Raum-Zeit-Opposition durch die Relativitätstheorie, die an diese Stelle ein Raum-Zeit-Kontinuum setzt, einen analogen Vorgang als automatisch auch in der Literatur stattgehabt zu postulieren²⁶⁶, dürfte gerade die hier vorgetragene Kafka-Lektüre zeigen: von einem solchen Raum-Zeit-Kontinuum ist die literarische Entwicklung noch sehr weit entfernt, wenn sie sich denn überhaupt in diese Richtung bewegt. Dennoch darf bei der hier vorgenommenen Umwertung innerhalb der unverändert operablen Polarität von Raum und Zeit nicht stehengeblieben werden, und sei es auch nur, um eine erneute reduktive Erstarrung zu vermeiden.

zu erarbeiten bleibt also eine Theorie der 'Anschauungsform' Literatur, die eine für diesen Bereich spezifische Verbindung der Modalitäten von Raum und Zeit zu konzipieren imstande ist - jedoch nicht in einem indifferenten Nebeneinander beider, sondern unter Voraussetzung der gerade für eine solche Synthese unabdingbaren Differenz der Anschauungsmodi 'Raum' und 'Zeit' in der Literatur: zur Erhellung dieser Differenz soll die vorliegende Arbeit ein Beitrag sein.

²⁶⁶ Auch ZORAN, der zwar eingangs postuliert, das Konzept des Raum-Zeit-Kontinuums lasse sich nicht einfach in den literarischen Bereich übertragen, fühle eben diese Vorstellung durch die Illusionen als "chronologic level" (p. 31) als "spacetime" (314) doch wieder ein; immer noch gültig für die Konzeption finden sich in der Arbeit von LAMBUROER.

Verzeichnis der verwendeten Literatur

Die nachstehende Bibliographie ist in fünf Teile gegliedert: Teil I verzeichnet die benutzten Ausgaben der Werke von Stifter und Kafka, Teil II die übrige Primärliteratur. Teil III verzeichnet Sekundärliteratur zu Stifter (auch zum Raumproblem), Teil IV die Literatur zu Kafka und zum Raum bei Kafka. In Teil V finden sich alle Titel, die das Raumproblem generell bzw. bei anderen Einzelauforen behandeln, auch die übrige Sekundärliteratur wurde in diesen Teil aufgenommen.

I Benutzte Ausgaben:

Die Werke von Adalbert Stifter werden nach der von FRITZ KRÖKEL und MAGDA GEHRKEN besorgten Werkausgabe (München, Winkler, 1949-1961) zitiert. Diese hat die folgende Einteilung:

- I *Studien* (1950)
- II *Bunte Steine/Erzählungen* (1961)
- III *Der Nachsommer* (1949)
- IV *Witiko* (1949)
- V *Die Mappe meines Urgroßvaters/Schilderungen/Briefe* (1954)

Die Erstfassungen der Erzählungen aus den *Studien* und den *Bunten Steinen* werden nach der STEFLschen Ausgabe zitiert (*Gesammelte Werke*, Ed. MAX STEFL. 9 Bde. Augsburg, Adam Kraft-Verlag, 1953ff. Hier die Bde. I, II und III). Außerdem werden die Briefbände der Prag-Reichenberger Ausgabe verwendet (*Sämtliche Werke*, ed. G. WILHELM; Bde. 17-24. Prag/Reichenberg 1916-1939; darüber hinaus wird benutzt:

BUCHOWIECKI, JOSEF (Ed.): *Adalbert Stifters Briefwechsel. Eine Ergänzung zur Prag-Reichenberger Gesamtausgabe*. In: VAS/LO 14.1965.1/2.

Die Werke von Franz Kafka werden mit Ausnahme von *Das Schloß* und *Der Verschollene* nach der Brodschen Ausgabe in der Taschenbuchfassung (Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1976) zitiert. Verwendet werden also die Bände:

- II *Der Prozeß*
- IV *Erzählungen*
- V *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*
- VI *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*
- VII *Tagebücher 1910-1923*

Für *Das Schloß* und *Der Verschollene* konnte der Text der neuen kritischen Ausgabe zugrundegelegt werden:

Das Schloß (Ed. MALCOLM PASLEY). Frankfurt: S. Fischer 1982 (Text- und Apparatband).

Der Verschollene (Ed. JOST SCHILLEMEIT) Frankfurt: S. Fischer 1983 (Text- und Apparatband).

An Briefausgaben wird verwendet:

Briefe 1902-1924 (Ed. MAX BROD). Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag 1975.

Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit (Ed. E. HELLER/J. BORN). Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag 1976.